

江湖空間を移動する女侠 — 『グリーン・デスティニー』におけるヒロインの造形

The Swordswoman Wandering in the Space of “Jianghu” : On the Moulding of a Heroine in *Crouching Tiger, Hidden Dragon*

陳 悦†

Chen Yue†

Abstract Centering around the “jianghu” space constructed in Ang Lee’s wuxia (martial arts chivalry) film *Crouching Tiger, Hidden Dragon* this thesis illustrates the relativity between space and the construction of female character modeling by analyzing Jen Yu -- the swordswoman wandering in “jianghu”.

Adapted from the wuxia novel of the same name by the old school wuxia novelist (1909-1977) Dulu Wang, the film has drawn enormous worldwide attention to Chinese wuxia films after it became an Oscar winner. The film is intended to exhibit the female characters, especially Jen Yu, in line with Ang Lee’s original purpose. Drawing on the depiction of the swordswoman in King Hu’s films during the era of prosperous Shaw Brothers Studio’s wuxia films, the film revolutionarily gives rise to a swordswoman with complicated qualities in the wuxia world.

1. はじめに

文芸映画の名手として知られる台湾出身の映画監督李安¹⁾ (アン・リー、Ang Lee) が、王度廬²⁾ の武俠小説『臥虎藏龍』に基づいて作った武俠映画『グリーン・デスティニー』(原題: 臥虎藏龍、英語題 *Crouching Tiger, Hidden Dragon*, 2000 年、中国・香港・台湾・米国製作、以下『グリーン』と表記する) は、東洋の神秘に満ちたダイナミックなアクションによって世界中の観客を魅了した。

武俠といえば、文字通りに武術と任侠のことである³⁾。武俠映画には主に武俠小説を原作としたもの、武俠小説以前のさまざまな伝説をベースにしたもの、そして映画オリジナルのものが

ある。物語のテーマは基本的に勧善懲悪パターンである。中華映画圏において、層の厚い人材と武俠映画というジャンルの歴史的蓄積があったため、東洋の神秘に満ちたダイナミックなアクションは世界中の観客を魅了した。この映画は西洋、特にアメリカで大ヒットを記録しただけでなく、アカデミー賞の最優秀外国語賞をはじめ、四部門において受賞した。武俠映画史的にはもちろん、中国映画史上においても大変な快挙をなしとげて話題になった。

『グリーン』の公開よりも前に、ハリウッドにはディズニー・プロ製作のアニメーション映画『ムーラン』(1998) が公開されている。ウォルト・ディズニーの『ムーラン』は、完全なアメリカ資本によるアメリカ映画として、中国の古い木蘭物語をリメイクすることで世界中を席卷させた。高い興業成績を収めるだけでなく、1998 年のアニメーション作品賞を受賞していることから

† 愛知工業大学 基礎教育センター (豊田市)

分かるように芸術性と商業性をともに両立させている。ムーランとは、北魏（439-534）の長篇楽府（民間歌謡）『木兰辞』のヒロイン木兰を指す。戦場を駆け巡る颯爽たる男装の女戦士木兰は、西洋の観衆の喝采を浴びるスーパー・ヒロインとしてハリウッドに進出を果たした。一方、ハリウッドをはじめ西洋のアクション映画を変えた『マトリックス』（1999）は、ヒーローたちの超人的な飛翔の表現によって西洋観客を魅了した。そのアクション技術は、香港映画でよく使われるテクニックのワイヤーワークである。本場のワイヤーワークをハリウッドに導入したのは、香港のエキスパートの一人である袁和平（ユエン・ウーペン）⁴⁾である。彼は『グリーン』の武術指導でもある。『マトリックス』の大ヒットに伴い、一気に香港スタイルのワイヤーワークも脚光を浴びた。それゆえ、ワイヤー技術を通し、『グリーン』に描かれる空飛びなど中国古典武俠世界を西洋の観客に見事に表現されることになり、世界的ヒットの基礎を固めるようになった。一方、『グリーン』とほぼ同じ時期に上映された『チャーリーズ・エンジェル』（2000）は、三人の女性探偵を中心に描くハリウッドアクション映画である。特に、華人女優であるルーシー・リューはヒロインの一人として、闘う女性のイメージを以て西洋の観衆にインパクトを与えた。以上のように、『グリーン』が上映された時代において、ハリウッドの影響圏を中心とする西洋の観客は中国武術、闘う女戦士、エキゾチックな異文化空間に対する多大な関心を寄せていたと言える。それらの要素がすべて絡み合った『グリーン』が、中華圏に存在する武俠映画という独自のエキサイティングな映画が西洋の観客の関心を引き起こした⁵⁾。

李安は武俠映画『グリーン』によって江湖の空間（後述）に凝縮されている想像の「古典中国（古典の中の中国）」を実写化したいという動機に関連して、「最初、私の野心は二人の女性、特に玉嬌龍と俞秀蓮の陰陽両性を表現しようということにあった。」⁶⁾と述べており、『グリーン』が武俠映画であるにも関わらず女性造型を目的としていたことがうかがえる。

『グリーン』についての先行研究は主に撮影技法、映画産業、トランスナショナルシネマや映画の芸術表現など多様な視点から検討される。本論で検討する映画自体の人物造形、古典中国の空間や視覚表現について、以下で関連論説を挙げる。James McRae は、映画における中国の伝統社会の道教と儒教における矛盾と融合という角度から登場人物の自由への願望について論述した⁷⁾。Whitney Crothers Dilley は、『グリーン』においては古典中国の写実的な描写が提示されることはなく、かわりに観客の皆が心で想像する中国表象が監督の伝えたいことである⁸⁾と述べている。更に Dilley は、映画のグローバル化、東洋と西洋の越境性、監督自身の華人アイデンティティの認識に焦点を当てて論じている。一方、簡政珍は物語性と空間要素に注目し、映像のリズムをキーワードとして取り上げ、映画の時間と空間性を人物イメージの分析に結びつけ、李安の新たなテキストはモダニティに属すると述べている⁹⁾。沈乃慧は、王度廬の原

作との比較から、映画に提示される風景と映画物語の関連性を分析する¹⁰⁾。そして王飛の分析は、映画における登場人物の内面の欲望と風景との関係性に注目し、風景の文化的意味と古典中国との関係を示した¹¹⁾。

上述のように、映画に関する先行研究は必ずしも少なくとは言えないが、この肝心の、李安が最も関心を持った女性の造形という点を十分に解明できているとは言えない。ヒロインである玉嬌龍は安易に善や悪という二分法で定義されない人物である。伝統的な華語武俠映画における男性中心の描き方と異なり、『グリーン』における女俠はスクリーン上にどのように力強く描写されているか。従来の武俠映画に規定された男女、善悪の二項対立のジェンダー秩序をどのように転覆するか。更に、古典中国のイメージがどのように結びつくのか、本論の問題意識はこのような点にある。

その問題点から出発し、本論では李安の武俠映画における女性の造形と空間構成との関わりの観点からジェンダー的権力による秩序に抵抗する姿を明らかにしたい。研究手法として、空間や場所の表象の意味と人物造形の関係を、カメラワークの手法を検討しながら解明する。映画『グリーン』における空間構成として注目するのは「江湖」である。陳平原によれば、江湖はもともと長江と洞庭湖とを指す単なる地理的な言葉であったが¹²⁾、武俠小説においては、官に対する、「野の世界、一所不住の香具師的社会、国法の及ばない世界」¹³⁾、という三つのイメージが指摘できるという。映画はそれを踏まえ、これら三つのイメージが、さらに、無法な移動空間である新疆の荒野、政治的空間としての北京城、俠客の活動空間としての江南という三つの地理空間に転換されている。このような江湖世界に李安は古典中国への想像を投影した。本論はまず中華圏武俠映画の系譜を整理し、李安に多大な影響を与えた胡金銓監督の武俠映画作品における女性造形を明らかにする。次に、それぞれの空間表象を三節に分けて、ヒロインの造形との関係性を考察する。こうした相互に異質な三空間を移動し往來する作中において、ヒロインの玉嬌龍を中心に、セクシュアリティを追求する女性、家父長制度下の娘としての役割を打破する貴族のお嬢様、異性装のパフォーマン스로伝統的な江湖秩序を攪乱する女俠という多様な姿が映し出されていく。一方、李安が関心を注いだもう一人の女性俞秀蓮はどのように対照的に描かれているか。ローラ・マルヴィ¹⁴⁾の視線理論を援用しつつ、見る主体としての男性と見られる対象としての女性という二項対立的な視線の権力システムを用いて、批評の範囲を拡張させる。彼女は視線の映画的構造は男性的なものだと指摘した。しかし、彼女の理論は物語の視線の権力関係を男女のみに限定して検討するものであった。本論では、視線の権力関係に関する理論は、女性同士の間においても適用できると考える。また、ヒロインの玉嬌龍という女性の身体表現を考察する場合には、映画の中の男性人物の視線と同一化した観客の視線に向けられる「見られる客体」を「見せる行為主導者」という存在に転換されているこ

江湖空間を移動する女侠—『グリーン・デスティニー』におけるヒロインの造形

とが伺える。なお、映画における空間が表象する意味、また空間と人物の関係性について、中国の伝統的な民居建築物の空間構造を踏まえながら、オットー・フリードリッヒ・ボルノウ (Otto Friedrich Bollnow) の空間論を採用した分析を行う。

仮説を先に述べれば、西洋の観客に馴染みのある武俠映画『グリーン』に登場する闘う女侠は、従来の中華圏武俠映画と異なり、行為主導者としての女性イメージを構築している。グローバル化時代の華語映画作品として、単に西洋の視線に応じてエキゾチックな想像上の東洋を表象するのではなく、むしろ複数の女侠の姿に工夫を凝らし、伝統的な中華圏武俠映画を継承しながら西洋に対して能動的に提示される作品であると結論づけたい。

2. 中華圏の武俠映画の系譜

本節では、華人武俠映画の系譜を簡単に概説した上で、『グリーン』の位置づけを考察しておく。武俠映画は中華圏特有の映画ジャンルである。1920年代に中国で興った大衆文芸・武俠小説を原作とする映画作品群は、清朝以前の中国を舞台とする時代劇であり、剣戟 (チャンバラ)、拳脚 (格闘技)、内功 (気功のパワー) などの武術に秀でた俠客たちの活躍を群像列伝風に描いてきた。武俠小説の元祖は、1924年に連載を開始した平江不肖生 (本名向凱然) の『江湖奇俠伝』とされている。そして、1928年にその作品が『火燒紅蓮寺』(張石川監督、北京語) と題して映画化され大ヒットする。これをきっかけに上海映画界で最初の武俠映画ブームが起き、1928年から1932年までの間に400本近くの武俠映画が製作された。この時期に武俠映画が流行した背景には、軍閥の混戦以来続く内戦に嫌気がさし、娯楽に逃避しようとした観衆の心理が作用していたためであるという¹⁵⁾。しかし30年代に入るとブームは去り、左翼系の映画や文芸映画が主流になった。

一方、30年代の香港では『粉粧楼』(1938)を皮切りに広東語の武俠映画が隆盛となってきた。その後、武俠映画の本格的な台頭は、世界一のシリーズ数を誇る広東語映画『黄飛鴻』の最初の作品が1949年に登場したことに端を発する。中華人民共和国成立後の50年代に中国大陆では武俠小説が発禁処分となったため、以後はショウ・ブラザーズ率いる香港映画が武俠映画の主な発展の場となった。

『黄飛鴻』シリーズに代表される武術場面の演出によって60年代にショウ・ブラザーズが中国語を用いて製作した武俠映画が主流となり、張徹や胡金銓 (キン・フー) などの名監督やアクション俳優が発掘された。一方、胡金銓の代表作『大酔俠』(1966)、『残酷ドラゴン/血闘竜門の宿』(1967)や『俠女』(1970)は、香港や東南アジアで武俠ブームを呼び起こした。『俠女』は当時の武俠映画として初めてカンヌ国際映画祭のフランス高等技術委員会グランプリを受賞した。また、胡金銓監督は同年「世界五大監督」に選ばれた。胡金銓映画における中国古典文

化、京劇の要素と舞踊パフォーマンスなどは、李安に多大な影響を与えた¹⁶⁾。

70年代には李小龍 (ブルース・リー) の登場を通して、「カンフー映画」¹⁷⁾ というジャンルが香港から発信され、諸外国において広く知られることになる。その後、成龍 (ジャッキー・チェン) がアクション俳優として、コメディ要素をカンフー映画に絡め、本格的に登場し、新たなカンフー映画ジャンルを創出した。一方、70年代半ばから80年代初頭にかけて、新派武俠小説の代表者である金庸の作品『射鵰英雄伝』(1977)『俠客行』(1980)『碧血剣』(1981)などを原作とする映画もこの時期に次々に登場した。90年代『スウォーズマン』(原題: 笑傲江湖) シリーズの公開によって徐克 (ツイ・ハーク) や程小東が登場し、伝統的なカンフー武俠映画はポストモダンの流れを導入しながら、CG特撮など革新的な術を採用した。更に『黄飛鴻』シリーズが発表され、華人のヒーロー黄飛鴻が鮮やかに書き直された。金庸らの武俠小説も続々と再映画化されており、武俠映画が再び注目されるようになった。こうして武俠映画のメッカは内陸から香港に移り、香港映画界で発展してきた武俠映画を、一躍アジア圏から世界へ発信されるジャンル映画として定着させたのが『グリーン』であると位置づけられよう。

監督李安は映画『いつか晴れた日に』(1995)以降度々小説を原作とする一連のハリウッド映画を製作してきた。その後なぜ中華圏の武俠映画を製作することを選択したのか。それは、監督の幼い時期の夢をかなえるためであり、彼が古典中国に憧れていたからであるという¹⁸⁾。またなぜ王度廬の小説を選び、どのように改編したのか。「武俠小説で最も好きな作家は白羽、次が王度廬だ」¹⁹⁾と李安は言っている。更に王の小説『臥虎藏龍』の豊かな女性イメージに興味深いとも述べている。従って、彼は原作から「豊かな女性イメージ」を抽出し、映像作品として描き直そうとしたのである。こうした李安の創作意図を反映したキャスティングであろうか、『グリーン』で主要人物を演じたミッシェル・ヨー (「兪秀蓮」役) とチェン・ペイペイ (「碧眼狐」役) は、それぞれ、男優の主役が主流の香港の武俠映画界において主役をつとめたことがある女優の抜擢となっている²⁰⁾。特に、チェン・ペイペイが演じた女戦士「金燕子」は異性装で男性になりますことによって男性中心の武俠世界に進入した颯爽たる女侠イメージとして大きな反響をもたらした。さらに、主要な登場人物がたいてい男で、女性は脇役か添え物であることの多い張徹の武俠映画の中でも、美しい女侠は主役として異彩を放っている。まさに60年代の中国語で製作された武俠映画に咲いた大輪の花であったと言える。

李安に深い影響を与えた胡金銓映画には、男性の役割を果たす女戦士がよく登場する (『大酔俠』の「金燕子」等) 一方、京劇の諸要素を採り入れているため、隈取りのようなメーキャップをした人物のステレオタイプがよく見られる。彼の武俠映画における女性人物は、見た目は戦士であるものの、自己意識を持たない抽象的な行動者に過ぎないという批評も多い²¹⁾。対し

て李安は『グリーン』にチェン・ペイペイを起用するに当たり、暗い過去を持つ悪役の「碧眼狐」を演じさせた。彼はショウ・ブラザーズ時代の胡金銓映画から強く影響を受けながらも、明確な意思を持つ女性をチェン・ペイペイに演じさせることによって、伝統的な女侠イメージを覆そうとしたのではないだろうか。

3. 無法の西部空間：荒野における主体性の芽生え

本節では物語の時間軸にそって、まず荒野という空間において、少女時代の玉嬌龍の女性セクシュアリティの検討を試みる。この映画の物語構造では、フラッシュ・バックを採用し、北京城の屋敷で結婚式を目前にした玉嬌龍が私室で鏡に向かって独り髪を梳く場面から、開放的な荒野空間が挿入され、上京する前に西域の砂漠で羅小虎と初めて出会った時へと彼女の記憶を遡る。ナラタージュ²²⁾で全景ショットに切り替わり、北京から西へ三千キロも離れた広々として黄色い砂漠風景が眼前に広がる。そうしてカメラは砂漠から、狭い奥の中で玉嬌龍が自分の櫛を弄んでいる姿のミディアム・ショットに切り返す。カメラはその精緻な玉の櫛をとらえる。女性の髪は「青絲」²³⁾（中国語の「情絲（男女間の慕い合う感情の喩え）」と同音）とも呼ばれるため、櫛には恋い慕う気持ちが付加されている。この櫛はその後二人の出会いのプロットに繰り返し登場し、物語の進行において重要なモチーフとなる。

これに続く羅小虎の登場する場面において、カメラは下からティルトアップし、引き続きハイ・アングルで馬に乗っている羅小虎を中心に構成された盗賊の群れを映す。彼らは定住せず、荒野に往来し官府を強奪する遊牧民集団である。言い換えれば、彼が身を置く荒野は官に対する野の世界である。二人が初めて会うシーンでは、カメラは羅小虎の後ろ姿をフォーカスし、彼の視線と同一化し、官兵たちの旅の行列を砂丘の上から見下ろす。羅小虎は視線の主動者であり、官との対立関係も示唆される。続いて、カメラは玉嬌龍の目線と同一化し、手に持った櫛越しに奥の窓から乱闘中の羅小虎を見る。リバースショットにより、櫛を握りしめた玉嬌龍の顔がアップになる。官府での身分を表す奥に対し、羅小虎の代表する荒野は平穏な空間とは対照的な、危険や災難が常在する混沌の空間である。ボルノウは居住地の近隣に対する拡張した空間を、広い土地、見知らぬ土地、そして遠方の土地という三つの概念で示し、そこにおいては「空間のみではなく、人間の心も狭くなったり広がったりする」²⁴⁾と説明している。荒野は「広い」「遠方の土地」に当たり、更にこの「見知らぬ土地」が玉嬌龍の心を広げ、羅小虎が好奇心を抱く効果をもたらす。

玉嬌龍はこの「広がった」心を以て貴族の令嬢を表す奥という空間から脱し、羅小虎に奪われた櫛を求めて自発的に馬で砂漠を疾走することによって、正面からアップで〈見られる〉立場を逃れ、江湖に突進する行為主体者となる。西洋の観客に馴

染みのムーランイメージと重なり、中国古代の遊牧民族の少女のように活発かつ行動的で、らくらくと荒馬を乗りこなし、草原を疾駆する果敢な女性イメージが強調されている。カメラは超ロング・ショットで二人の疾走する姿をとらえる。再び近接ショットでは、嬌龍が疾走する馬上から矢を放ったり、槍を振るったりして激戦する様子が見られる。彼女の立場は受け身から攻撃する側へと転換している。このように二人の戦闘場面におけるロング・ショットとミディアムアップ・ショットとの切り替えにより、羅小虎は最初の強奪者から受け身の立場となり、入れ代わりに玉嬌龍は〈見られる〉者から能動的行為者となる。

武俠小説で、生活の場として最もよく登場するのは洞穴と荒野と寺院である²⁵⁾。広々とした砂漠の風景に対し、羅小虎の住まいの洞穴はイエンにとって、完全に「見知らぬ土地」である。次の全景ショットでは、玉嬌龍を中央に据え、洞穴の全貌と玉とが、ともに見られる対象として扱われている。「自己の安全に衝撃を与える他者のものは見知らぬものである。よく知っているものは善であり、よく知らないものは悪なのである。」²⁶⁾というボルノウの論によれば、当初、閉鎖的な洞穴は彼女にとって、自分の安全を脅かす「悪」の空間だと言えよう。砂漠で迷って再び羅小虎に救われ、洞穴に連れ戻された時、手足を縛られた玉嬌龍は空間を占有できず、体験できない状態に置かれる。しかしながら、羅小虎は入浴できるよう彼女を解放する。水平アングルで、風呂に入っている玉嬌龍の満足気な表情をミディアム・クローズアップショットがとらえる。彼女は全身を解放することができ、ここで初めてこの洞窟を自分が防護されている安らぎの空間と見なす。入浴中彼女を独りにした羅小虎の紳士的態度も手伝って、同じ空間を共有する彼に対する親密な感情も、このとき生じたのではないだろうか。入浴後、カメラは二人の上半身をミディアム・クローズアップし、低い位置に据えられた玉嬌龍は再び視線の受動者となっている。この後、彼らは静い中で身体的接触を持ち、それによってかき立てられた欲望のままに関係を持つ。ハイ・アングルによる全景ショットと、二人の格闘からセックス場面を捉えたショットが、オーバーラップしながら相互に現れる。二人の交歓のシーンはほぼ玉嬌龍が上位であり、主体の立場にある。彼女にとって、洞穴は悪の空間から安らぎの空間に変わり、自分の身体とセクシュアリティの解放できる場所である。

李安は武俠小説に描かれる荒野および洞穴イメージを転覆し、その空間が原始、自然そのものであることを強調し、そうした空間の特性によって玉嬌龍のプリミティブなセクシュアリティ（性的欲望）が満たされたことを表現している。「一所不住」の荒野は玉嬌龍に直観的な江湖のイメージを提供し、更に進出という行為の遂行を刺激する空間である。

フェイドアウトにより、再び黄色い砂丘に、ほどなく荒野の画面から左から玉と羅と一緒に馬に乗っている姿を映しだされる。玉は羅と同じような遊牧民族の衣装に着替えた。この変化は、羅に対し敵対から同一化したいという密接な関係になっ

江湖空間を移動する女侠—『グリーン・デスティニー』におけるヒロインの造形

た表現と解釈できよう。共に赤色の服を着ていることは「快適な、晴れやかな感情」²⁷⁾を表し、二人の間に暖かさや深い幸福の感情が生じていることを示している。全景ショットの切り替えにより、荒野から壮大な山々に囲まれる草原に移動する。二人の住まいは原始的な洞穴から北方の遊牧民族が住んでいる「パオ」に変わっている。満州語の「パオ」は、家屋を意味する²⁸⁾。パオに入居したことは、玉のプリミティブな性的欲望と自由への渴望が一時的に満たされたことを象徴していると読み取れる。カメラは、クローズアップでの二人の顔と超ロング・ショットでの遠方の山脈との間に切り替わっている。玉にとって、羅と一緒に住んでいるパオは初めて想像中の江湖世界へ進出し、自分の生き空間としてくつろげる場となり、彼女はその場所に根をおろしたい。もはやそこは彼女にとって「遠方」ではなく中心を意味している。更に、羅と結婚の約束をし、彼に櫛を贈る行為からみれば、自ら婚姻対象を決めという彼女の主体意識が、このパオのシーンに現れていると考えられる。羅に再び北京城の親元に戻させられる玉は江湖への憧れを一時的に隠し、北京屋敷でグリーン・デスティニーを見てから、江湖の世界へ本格的に進出した。後節で荒野と反対にした官の空間において、彼女の江湖夢をどのように形成したのか詳しく検討する。

4. 官の東部空間：北京城における「江湖夢」の形成

映画の時代背景は、17世紀の清朝である。本節では、当時中国の首都であった北京城が映画においてどのように呈示されているか、さらに玉嬌龍が西部の自由な荒野から官の権威と制度を代表する東方の北京城に移動し、清朝官僚の邸宅でいかに兪という女性と出会い、江湖に憧れ、家父長制の女性を取り巻く婚姻制度の束縛から脱し自己意識を形成していくかを考察する。その自己意識を本論では前掲『武侠映画の快楽』の術語を適用し、「江湖夢」²⁹⁾と呼ぶことにする。

まず、歴史上の北京城という都市空間を見てみよう。清王朝の皇都・北京城は、明の遺制をほぼそっくり引き継いだため、その空間構成は明代と同様であった。北京城は皇帝の都城として計画的に設計され、築かれた都市である。特に、清代の八旗³⁰⁾制度により、宮殿（紫禁城）を含む内城と外城には、都市北京を二分する権力の装置という意味が含まれている。なぜなら内城は王族や満州八旗の軍団に独占され、漢族はすべて外城に追い出されたからである³¹⁾。こうした内城と外城という建築の空間構成は、官僚と庶民という二項対立の権力階級社会を、空間の上でも形作っているといえよう。

入城する場面で、先ずカメラは鏢局の女主人、兪秀蓮の視点と同一化し、彼女の馬に乗った姿をミディアム・ショットでとらえる。高位の視点に配された彼女は、POVショット（point of view shot この場合、兪の主観ショット）で賑やかな京城の外の街を一望する。続いて設定ショットに切り替わり、当時の正陽

門（現在の前門大街）が賑やかな繁華街として現れ、露天劇場、芝居小屋など庶民生活に関わる風景がフレームに登場する。それらと対照させるように、クロスカッティングショットにより、ハイ・アングルで往来の庶民たちに溶け込んだ兪秀蓮の後ろ姿を追い、正陽門を抜け、北京城の内城を遠景ショットでとらえる。徐々にティルトアップし、堅固な城壁に囲まれた内城全体を、さらに入れ子の形でもって皇城全景を観客に俯瞰させる。そのショットでは、建築配置において権力構造を示す中軸線に従って、威厳に満ちた皇都イメージがフレームの中央を占めている。眼下には低層の四合院が織り成す灰色の瓦が一面に広がり、至高の皇権を体現する煌びやかな紫禁城を引き立てている。このように、『グリーン』において初めて場内を捉えるシーンでは、カメラワークを駆使し、兪という江湖人物の視点から、北京城が庶民社会と官の権力とが併存している場所であることが示されている。

玉嬌龍と兪秀蓮とが初めて出会う場所は、北京城の貴族である鉄貝勒の王府（貴族の邸宅）³²⁾と設定されている。四合院が幾つも連なり、立派な庭園のある屋敷の続く王府は内城にあると推測できる。四合院では、伝統的な中国社会の宗法制度と礼法にならい、家族が長幼、男女、尊卑により使用する部屋が割り振られている³³⁾。王府の中心となる中庭の北側に位置する最も重要な「正房」では、「野」³⁴⁾にある漢人女性、兪秀蓮が、排除されることもなく重要な来客として招待されている。

続いてロング・ショットで、華やかな満州貴族の旗装（満族の伝統衣装）で書斎に立っている玉嬌龍の全身像がフレームに登場する。梳旗髻とよばれる満州貴族独特の髻に結びあげた髪に簪が挿され、絹の胴着は刺繍で覆われ、全体が赤い色調で、高級官僚の娘らしい品格を醸し出している。貴族階級の官僚の子女のイメージが、カメラ・アイに〈見られる〉ものとして設定されている。カメラはバーストショットに切り替わり、書斎の

グリーン・デスティニー

外の中庭で 青 冥 剣 を抱えている、簡素な漢族婦人服の兪秀蓮をとらえる。中庭は正方形で、建物の配置も整然と直線的である³⁵⁾。望遠レンズによる奥行きのある空間配置から、この屋敷では身分違いの兪秀蓮の疎外感、或いは彼女と玉嬌龍との階級格差が暗示されている。更に、玉嬌龍は客人でありながら勝手にこの邸宅の主人の私有空間に侵入しており、この場面で既に、権力社会の規則を侵す人物であることが示されている。それと対照的に、同じ客人であっても、兪秀蓮は王府の空間構造を代表する権威体系に従い、許可されるまで書斎に足を踏み入れない。二人の女性は、出会いの場である書斎における空間配置から、既に対照的な存在であることが明らかである。

書斎では、剣について説明しながら、兪秀蓮は武俠世界独自の掟という価値観を玉嬌龍に伝える。さらに、武林³⁶⁾の名門である武当派の玄牝剣法³⁷⁾とグリーン・デスティニーの関係性にも言及する。この剣法こそ、玉嬌龍が十歳から秘かに師匠である碧眼狐から習得した武当の絶学（免許皆伝）である。兪秀蓮

がその場で剣法の型を見せる際、カメラは玉嬌龍の憧れるような表情をクローズアップし、彼女のグリーン・デスティニーに対する、ひいては江湖に対する羨望を提示する。書斎という政治的な「官」の空間において、玉嬌龍は俞秀蓮と出会い、自由で刺激的な「野」の江湖世界に触れたことにより、権力を代表する貴族身分を捨て、自ら「野」の世界を体験したいという意思が彼女に芽生えたと考えられる。

一方、書斎は伝統的な礼教を代表する場でもある。二人の女性は江湖から現実に戻り、結婚を話題にする。中国の女性の役割と存在意義は家の内にのみ限定され、女性の行動範囲、生活空間も家の内に限定されている³⁸⁾。「私はもうじき嫁ぎます、でもまだ自分の思い通りの暮らしを送ったことがないのでわ（我就要嫁人了，可我还没去过自己想过的日子）」という玉嬌龍の台詞から、彼女にとって結婚は自分の行為を束縛され、活動空間を限定されることであると読み取れる。玉嬌龍は娘として親の命令に従い、北京で強大な勢力を誇る一族である魯家に嫁ぐことになっている。家父長制度は女性に母、妻、娘として一定の身分と社会的地位を与える代わりに、家に閉じ込め、束縛する。一方、俞秀蓮が自由に江湖世界を往来できるのは、母、妻、娘といった身分を一切帯びていない。伝統的な社会における家族内女性の役割を放棄すれば、男性優位の武俠世界に進出することができる、と玉嬌龍が考える。しかし、江湖世界にいる俞秀蓮も、伝統的な家族構成、つまり結婚は女性にとって何より大事なことであったと述べる。

実は、江湖のライフスタイルが天下放浪の浮草暮らしであるのに対し、その内部の人間構成は、擬似家族的な師弟関係によるヒエラルキーである³⁹⁾。互いの称呼から、例えば師匠は「師父」、師匠の妻は「師母」、兄弟子は「师兄」、弟弟子は「师弟」となり、各流派がまるごとの一つの家族であることがわかる。そして、長幼の順によって、江湖の流派は、「師匠＝親」から「弟子＝子」へ武芸を伝えていくことがアイデンティティであるため、世代間の上下関係を重んじる階級社会なのである。つまり、庶民社会の家族関係に対照的に存在している江湖の擬似家族の集団化となる。ここでは、江湖から伝統的な庶民生活に帰しようとする俞秀蓮と、家から脱出したいと願う玉嬌龍との対照的關係が浮彫りになる。

続くシーンで、玉嬌龍は覆面の戦士の姿でグリーン・デスティニーを盗むという行為を通じ、江湖世界に闖入した。夜盗シーン⁴⁰⁾では、ファストモーションによって女性二人の空を走る足が表現され、彼女たちは建物で囲まれた空間から脱出し、ワイヤーワークによる超重力表現で二人の優れた軽功（気のパワーにより空飛ぶ能力）を見せる。カメラはハイ・アングルから設定ショットで、闇の中の多数の四合院建築を俯瞰している。四合院は四周を壁で囲まれているため、市井の喧噪から隔離されている上に防御性も兼ね備えており、安全な生活環境を提供している⁴⁰⁾。このシーンのミザンセンは北京城の灰色という色

彩を背景に、屋敷空間の内部と外部をとらえつつ、玉嬌龍のパフォーマンスを中心に収めている。玉嬌龍の盗剣行為は、このように堅固な王府の空間装置を破り、さらに脱出する。昼の貴族の子女の姿とは対照的に、彼女は夜盗の装束に身を包み、黒い布で覆面をして、女性であることを隠す。マルヴィによれば、〈見る〉視線を掌握する映画のカメラ・アイは男性的なものであり、「女性はイメージとして男性のまなざしの受動者である」⁴¹⁾が、変装した玉嬌龍は女性として〈見られる〉立場からの脱出を試みたと言える。玉嬌龍は覆面をはぎ取られないよう、休むことなく軽功を駆使し移動する。ワイヤーワークを利用したファンタジーのような軽功の視覚表現によって、玉嬌龍は規定された空間から脱出し、視線の受動者という女性役割からも脱し得ている。

このように、権力を象徴する王府及び自宅という内部空間において、玉嬌龍は親の決めた相手と結婚させられることが決まり、それらの空間から脱出したいという願望を抱きはじめていた。北京城の屋敷で俞秀蓮と出会い、またグリーン・デスティニーを占有したことをきっかけに、玉嬌龍は抑圧された家父長制度の娘としての役割から脱出し、自分の江湖夢を叶えるため、密かに、碧眼狐からいざなわれていた俠客の江湖的世界に踏み出すのである。

5. 俠客の江南風景：想像の江湖を攪乱する

武俠映画によく見られる伝統的な活動空間—茶屋、「客棧」（旅籠屋）、「鏢局」（護送業）、竹林などは、『グリーン』にも登場する。李安は『グリーン』において、官僚による統治の中心から離れた江南地域を江湖俠客の活動空間として設定した。本節は、江南地域の淮安の辺り⁴²⁾に設定された茶屋、客棧、鏢局、

ヤオトン
窑洞（洞窟）といった場所を取り上げ、その空間における玉嬌龍と江湖客のアクション場面に注目しつつ、想像の江湖を攪乱する女戦士イメージの検討を試みる。

5・1 茶屋および客棧

婚家から脱出し、再び剣を盗んだ玉嬌龍は、江湖生活を求めて俞秀蓮に会おうと江南地域にある「雄遠鏢局」を目指す。このシーンに移る際、カメラは王府の書斎をフェイドアウトさせ、ロング・ショットで淮安郊外の樹林にある一軒の粗末な露天茶屋をとらえる。このショットの切り替えにより、「官」から離れた世界に転換したことが表現されている。

北京城の厳重に警備された建築物と対照的に、開放的な茶屋は往来する人々が誰でも利用できる公共空間である。カメラは先ずグリーン・デスティニーを捉え、上にティルトアップし、辮髪をたらし、男物の服を着た玉嬌龍を見せる。ここでカメラは観客の視線を男性武芸者二人の視線と同一化させ、玉嬌龍に注意を促すのである。次にややハイ・アングルから座っている

江湖空間を移動する女侠—『グリーン・デスティニー』におけるヒロインの造形

イエンを映し、彼女がテーブルの反対側に立っている男性二人から〈見られる〉対象となったことを表す。一見、上述の男性から〈見られる〉女性という図式に符合するようであるが、男装というパフォーマンスによって、彼女は男性から見られてはいるものの欲望の対象者という立場を免れている。

「客棧」という空間表象は、胡金銓の武俠映画にはよく登場する⁴³⁾。上述の通り、江湖が一つの場所に定住せず、各地を渡り歩いて生計を立てている人々の社会であるならば、客棧は「生存と空間の闘技場」⁴⁴⁾として、移動する江湖客が一時的に集まる場所である。抽象的な意味での江湖が、混雑した客棧空間に凝縮されている。客棧における玉嬌龍と各流派の武芸者との対戦は、江湖の伝統的な価値観に対する彼女の挑戦を意味する。このシーンの冒頭では、遠景ショットで賑やかな町にある二階建ての客棧がフレームに入ってくる。カメラは玉嬌龍の動線に従い、一階中庭の真ん中から階段を登り、二階の窓側の隅にある優雅な個室に着く。玉嬌龍は二階に上ったことによって視線の権力者となり、階段を上がってくる各流派の武芸者たちを〈見る〉ことが可能になり、カメラ・アイも彼女の視線と同一化する。武芸者たちは玉嬌龍の前方と右側から彼女を囲み、威圧感を醸し出す。武俠小説における武林は、様々な武芸流派から構成された一つの社会であり、武当派と少林派を筆頭として、武俠の名門社会が築かれている⁴⁵⁾。ステイタスを重んじる武林は、名門であるほど権威と発言権を持っており、一種の身分制社会である。玉嬌龍はいくら腕が強くても名門正統派の門弟ではないと武林では蔑まれる。その反対に、玉にとって、江湖流派の掟およびそれに規定された人間関係は、個人のアイデンティティを束縛するものである。

客棧の狭い通路または階段の構造を生かした上下移動の多いショットが、玉嬌龍の軽功、拳脚（刀剣を使わず手わざ脚わざの戦闘テクニック）、剣法といった武芸を見事に切り取り展示する。武林の権力を掌握する階級、少林に属する禪師と対峙する場面では、玉嬌龍は激闘を繰り広げながら「瀟洒人間一劍仙、青冥宝剑勝龍泉。任凭李与江南鶴、都要低頭求我怜。沙漠飛来一条龍、身来無影去無踪、今朝踏破峨嵋頂、明日拔去武当峰。（私は無敵の劍神。この手にあるのは龍泉劍よりも優れた碧名劍。李慕白に江南鶴よ、汝らもひれ伏し、許しを乞うであろう。荒野から飛来した龍は、跡形もなく誰にも追えぬ。今朝に峨眉山を踏破し、明日は武当山を引き抜かん。）」と名乗りを上げる。この台詞は、玉嬌龍がグリーン・デスティニーを自分の所有物と見なし、武芸を誇る無敵の劍神を名乗り、名門である流派の権威に挑戦していることを示している。また、荒野出身だと宣言することにより、自分は無限の空間を求め、どの流派にも所属しないことを強調している。この台詞に伴い、フレーミングのアングルとカメラの移動を組み合わせ、オンスクリーン空間、即ち客棧という狭い空間にカメラ・アイを集中させ、激しい格闘シーンを見せる。ここで李安は、胡金銓映画によく見られる京劇の要素も採り入れている。全員を倒したイ

エンは京劇の舞台でよく見られる様式である「起霸亮相」⁴⁶⁾（舞台の真ん中に立ち、ポーズをとる）のように、スクリーンの中央で左手に持ち替えた剣を背中に回し、右手を上に掲げて決めの型をとる。このポーズは、彼女が圧倒的勝者として戦闘を終えたことを示している。

武俠映画によく登場する茶屋と客棧という空間では、玉嬌龍は男装で男性中心の江湖世界に踏み込むというジェンダー・パフォーマンスにより、視線の権力メカニズムの受動的な立場から権力者の立場への転換を試みる。上述の分析により、本シーンで玉嬌龍は、盗んだ剣で単に狼藉を働いているのではないことが分かる。江湖世界に本格的に進出した彼女は男性を頂点とする武俠社会において、女性でも最強の劍士になりうることを示し、秩序に挑戦していると解釈できるのである。

5・2 鏢局

「鏢局」は、運送業と警備保障と保険業を兼ねたような職業であり、清代に隆盛を極めた⁴⁷⁾。原作小説では、「雄遠鏢局」は河北省にあると設定されていた。しかし、俞秀蓮の取り仕切る雄遠鏢局—二回目の戦闘の場所となる—が江南地域に位置することは映画の冒頭で分かる。宋代から清代にかけて商業が盛んであった江南地方の徽州（今の安徽南部）地域は、明清時代に伝統の礼法から多大な影響力を与えられるエリアであった。本節は、徽州地域に内包させる父権制度下の男女役割を考察しながら、その地域における伝統民居の空間構造に注目する。互いに反目する玉嬌龍と俞秀蓮は死闘のアクション場面を取り上げ、歴史的な文脈で規定された女性役割を顧みつつ、二人の女性同士の葛藤を考察していきたい。

映画のオープニングでは、ロング・ショットが水辺に並んだ白い壁の民居建築をとらえる。次に設定ショットの切り替えによって、屋根の反りかえった牌坊式建築を明示し、鏢局の所在地を明らかにする。牌坊（牌楼とも称し、一列に立った柱で空間を区別する建物）は中国の広範な地区に分布しているが、特に徽州地域によく見られる。魏則能は徽州牌坊建築の空間構造や特徴について、「明清時代に牌坊の建築は興隆を極め、数量は激増し、建築方式も複雑になった。最初は二本柱の簡潔な形であったものが次第に三本柱、四本柱、五本柱、八本柱になっていく。形状も東屋や正方形などが現れた。材料も木材だけでなく、レンガ、石、更に漢白玉（宮殿建築用の白い美石）などが使われるようになった。表面の装飾も多くなり、竜や鳳凰などの伝説上の動物などが彫刻された。」⁴⁸⁾とまとめている。当時徽州では数多くの官庁、古書院、祠などの建物の前に、しばしば高大で威厳のある牌坊があり、政府や宗族などの権力と影響力を象徴していた。一方で夫を失った女性が節を守ってずっと再婚しなかったことを称え、建てられることもあった。

映画に現れた鏢局の手前には、四本柱の牌坊式門庁が建てられている。俞秀蓮は父親の後継ぎとして、「雄遠鏢局」を取り仕切っている。鏢局で護送を務める武芸家を鏢客という⁴⁹⁾。北京

城から鏢局に戻るシーンでは、広角レンズで愈秀蓮の様子を捉える。スクリーンに映された微小な姿とそびえて立つ厳粛な牌坊の対照的な視覚表現によって、父権制度を包摂する空間建築から愈秀蓮に与える圧迫感が読み取れると考える。ただし彼女は鏢客という身分を持ち、鏢局から離れて自由に江湖を往来できるため、玉嬌龍は彼女を羨む。その一方で、江湖世界は擬似家族の集団化でもあり、鏢局という江湖世界の代表空間として、愈秀蓮は儒教倫理の規範を内面化しており、自分の行為に配慮している。愈秀蓮の居室は、建物二階の最も奥まったところにある。このような配置はもともと女性の活動空間を制限するためだけでなく、男と女、内と外の境を非常に明確に区切るためでもある。彼女が鏢局の二階寝室に置かれた位牌に祈りを捧げるシーンでは、ややハイ・アングルで POV ショットが「先夫孟思昭之位」の文字をとらえる。これより、彼女が亡き夫に対し「守節」していることが分かる。「守節」とは再婚しないことである。李慕白と互いに慕い合うにもかかわらず、愈秀蓮は、その儒教倫理的な道德規範に規定される婦道を内面化して厳守している。鏢局の責任者として男性の役割を担っている愈秀蓮からは、家長の意思を体現した家法に服従する姿が読み取れる。

鏢局の空間構造は徽州民家の建築に従っているため、鏢局の中央庁堂の太師壁に掛けられる対聯に「春祠秋尝遵万古聖賢礼楽」「左昭右穆序一家世代源流」と示されているように、礼法に規定された祖先への尊重または階級観念が強調される。父権制度の家法の制約下で、男性には功名を勝ち取り、外に出て金を稼ぎ、一家を養うという責任を負わされた。一方、女性にはすべての活動を家に限定され、婦道を守り、家を継ぐ子を産むことが求められた⁵⁰⁾。鏢局は商業の場でありながら伝統的な家でもあり、その内と外も一定の規範の下にある。それゆえ、男性の家長が不在であろうと、空間の権力者を代行している愈にとって家庭の倫理規範はなによりも大切なことであったことがうかがわれる。

庶民社会の伝統家族を出て江湖世界に進入した愈秀蓮は、性別役割の衝突といった状況に直面したとき、再び伝統に回帰することに思い至った。一方、その倫理規範から逸脱した玉嬌龍は家出という行為を通して、江湖の集団のように愈秀蓮と「義理姉妹」の絆を結びたいと願う。カメラは門庁から中央の広間に向かい、全景ショットで中央庁堂の太師壁を背景として天井（庭）に立っている二人の姿を捉える。建物の中央にある天井は、四方に囲まれる限定された空間である。こうした中国の伝統的な儒教倫理的規範を支えるために構築された場での対戦では、カメラの視座はハイ・アングルのロング・ショットからミディアム・ロング・ショットへと切り替わり、二人の身体に接近し、対戦する姿をより鮮明に観客に見せる。水平アングルで、二人の被写体はフレームの中央にバランス良く収まっている。この構図により、二人の対等な敵対関係が観客に示唆される。二人の相異なる価値観はその対戦の一側面から伺える。俯瞰ショットで、中庭の四角い空間に囲い込まれた玉嬌龍は軽功

を発揮できずに、様々な武器を駆使する愈秀蓮と対決する。玉嬌龍は王府四合院の閉鎖的な政治空間から江湖世界へ越境したにもかかわらず、北京城での対戦とは対照的に、江湖を象徴する場所である鏢局に囚われている。

愈秀蓮の権力空間である鏢局は、江湖世界の義・信・誠という価値観が投影された場所でありながら、上述の通り伝統的な家族制度の下で構築された空間でもある。彼女は場所の所有者である一方、家族空間に内包された秩序に支配されており、その意味で受動者でもある。ここでの女性同士の対戦は武芸の対決というよりも、むしろ伝統に規制された行為と、それに反発する意識との衝突を象徴しているのではないだろうか。一方、女性二人の対戦シーンでは、ショットの頻繁な切り替えによって、身体の動きは舞踊のようなパフォーマンスとして観客に見せられる。男性を中心とする伝統的な武俠映画のイメージと異なり、女性の身体性が強調され、女性中心の武俠シーンがここに作り出されたと考えられる。

5・3 窑洞（ヤオトン）

『グリーン』では、一般の武俠映画における終盤の激闘と異なり、暗闇の「窑洞」（ヤオトン）における李慕白と碧眼狐の死が映画のクライマックスである。さらに、この碧眼狐と李の死が玉嬌龍の再生をもたらす。映画における窑洞はあちこちに雨水がたまっている一方、火を起し兵器を精錬する場として設定されている。李安は、「クライマックスシーンでは、彼（李慕白）は神秘的なところへ行きつかねばならない。実のところ、李慕白は追求の果てに、その万物を育むところへ行きついたのである。」⁵¹⁾と述べている。つまり李安は、窑洞⁵²⁾が中国の古代思想で万物の根源をなすと考えられる五つの元素（金、木、水、火、土）を統合する場であることを踏まえて、李慕白の最期の場面として設定したのである。これは、原作小説と異なる空間である。

碧眼狐は玉嬌龍の師匠である。碧眼狐はかつて武当の師の性的欲望の対象とされたことから師を暗殺し⁵³⁾、江湖名門の武当の権威に歯向かったため、武俠世界から悪女のレッテルを貼られた。碧眼狐は玉嬌龍の乳母として身を隠し、玉の両親を欺いて嬌龍の師となったことは、江湖から官僚世界への越境行為と考えられる。しかし、碧眼狐に武術を学んだ玉嬌龍はその奥義を記した物も読めるようになり、密かに学んだ技を字が読めない師匠には伏せて明かさなかった。玉嬌龍のこの行為は、武俠世界における従来の文化の秩序とルール、つまり親と子に相当する師匠と弟子の立場を破壊する。よって、「官僚エリート世界」においても、伝統の江湖の秩序世界においても、碧眼狐は周縁的な存在であり、その意味で二重の弱者である。裏切られた碧眼狐は、武闘で負傷した玉嬌龍を窑洞まで連れて行く。そこは人間が住まう空間ではなく、集団生活から隔たった孤立した場所である。怪我をした玉嬌龍は弱者の立場に置かれ、すべての連帯から切り離されている。窑洞には羅小虎の洞穴と同じよう

江湖空間を移動する女侠—『グリーン・デスティニー』におけるヒロインの造形

な配置で、入り口が一つあり、完全に閉鎖された空間ではないが、玉は自分の身体を制御できないため、意識的に空間を占有することもできない。流派の掟を破った玉嬌龍には罰として死が迫っていたが、碧眼狐が放った毒針は玉嬌龍のことをかばった李慕白に刺さり、彼は碧眼狐と一緒に死を迎える。

窑洞の空間的特徴といえば、火と水の相克要素を内包する混沌の空間であることだ。その空間には、ある意味で悪も善も共存している。中国の象徴体系によれば、火は陽であり、男性であり、そして男根である。反対に水は陰で、女性、受動性を示す。また、水は人間の個性のうち女性的な側面を象徴している⁵⁴⁾。水に浸ることは火の意識を消すことであり、それは死を意味する⁵⁵⁾。ただし、女性原理として、水はまた再生を意味する⁵⁶⁾。薄暗くて湿っぽい窑洞は、子宮のように新しいものを生み出すところでもある。父権的な江湖秩序を代表する李慕白の死と、江湖秩序の反逆者である師匠・碧眼狐の死は、いわば玉嬌龍にとって江湖夢が消えることを意味するのではないだろうか。そのかわりに二人の死は、玉嬌龍の再生をもたらす。五つの要素が調和する空間において、再生した反逆者、玉嬌龍は改めて抑圧されていた自由への願望を再認識する。一方、伝統的な儒教思想で自分の行為を規制してきた俞秀蓮は、李慕白の死に瀕して、初めて抑圧してきた愛情を李に告白する。換言すれば、俞秀蓮も玉嬌龍のように行為能動者となり、倫理規範に規定された伝統的な女性の枠を超えて、初めて自分の抑圧された感情を解放する。

考慮に値するのは、原作小説を書き直した映画のエンディングシーンである。小説では、玉嬌龍は自分が死んだと世間に信じさせるために崖から飛んで自殺したように見せかけ、実際は羅小虎と一緒に荒野に戻っていく。映画において、カメラはローアングルで武当山脈から雲海に身を投じる彼女の全身を映す。そして、彼女の穏やかな表情がクローズアップされ、俯瞰ショットの中で風と一体化した姿が大きく羽根を広げているように徐々にフレームから消えていく。この場面は李安監督に多大な影響を与えた香港監督李翰祥の大ヒット作品『梁山伯與祝英台』（1963）のエンディングを連想させる。この映画では蝶に化した二人が、礼教の束縛から抜け出し、新たな生を迎えたような姿となる。あたかも、荒野から飛来した竜（玉嬌龍）が虚空に身を任せ、俗世から離脱しようとするかのような『グリーン』のラストシーンは、西部劇でカウボーイが荒野から現れ、最後にまた荒野へと去っていくのと同様のエンディングなのである。このような書き直しによって、玉嬌龍がこのまま死ぬのか、それとも伝説通り生き返るのか、観客に想像させるように仕向けている。ハリウッドのハッピーエンディングや伝統的な武俠映画の一般的な勧善懲悪の結末を攪乱し、善の代表である李慕白や悪の代表である碧眼狐はともに死に向かい、玉嬌龍の生死も曖昧なものとされる。江湖の世界における男女、善悪の二項対立によって構築される秩序を転覆させようという姿勢が読み取れる。

ジェンダー反転の視点からみれば、玉嬌龍は男性優位の視線の権力システムに規定された見られる立場から脱出し、身体とセクシュアリティの欲望を解放する。さらにまた、家父長制度下の女性の役割も打破しながら、想像上の江湖へと進出する。ラストシーンで、玉嬌龍は谷に身を投げることにより、彼女の果たしえない欲望を果てしない武当山の雲海と融合する。彼女が父権論理における女性の受動者位置を拒否し、本来在るべき空間に戻ったかのように今後も無秩序の空間を追求すると考えられるのである。

『グリーン』は倫理秩序を重んじる徽州地区の民居建築の画面から始まり、無限の海に身を投じるロマンチックなラストシーンで終わり、荒野、北京城、窑洞などの具象化された空間要素によって李安ならではの想像上の中国を構築した。戴錦華が『紅いコーリャン』の後、90年代以降初めて、「中国」が「男性」のイメージで国際的視野に出現したように見える。⁵⁷⁾と述べたように、中国映画は国際映画祭において「中国」の男性イメージと結びついている。ハリウッドおよび世界市場を席巻した華語映画『グリーン』には、江湖の世界に想像上の「中国」イメージを内包させている。ただし、その父権制下の秩序世界を自由に移動するのはヒーローである李慕白ではなく、反逆者である女侠の玉嬌龍の方であった。玉嬌龍が荒野から北京城、さらに江南に移動する行為は、想像上の無秩序な江湖の世界を追求する物語の行動者としてのものであると読み取れる。言い換えれば、中華圏の武俠映画作品としての『グリーン』において構築された江湖の空間は、想像の「中国」を投射する一方、東洋と西洋という二重の視点によって能動的な女侠イメージと結びついている。

6. おわりに

本論では、中華圏の新型武俠映画である李安の『グリーン・デスティニー』を対象に、荒野、北京城および江南地域それぞれの空間要素に注目し、ヒロインの玉嬌龍を中心に、カメラワークの手法で空間が女性造形といかに関連しているのかを解明した。李安は胡金銓映画に大きな影響を受けつつ、想像上の江湖の世界を三つの地理空間から視覚的に具象化しようと試みた。権力社会を代表とする北京城の王府から無法の西部である荒野の洞穴へ移動することを通して、玉嬌龍の女性としてセクシュアリティが目覚めるとともに、隠してきた江湖夢への憧れも喚起される。彼女は、異性装というパフォーマンスにより貴族娘としての規範的ジェンダー秩序から逸脱しつつ、伝統的な家父長制社会から江湖の世界に進出する因習的反逆者として造形されている。このように、『グリーン』に描かれる玉嬌龍という女性人物は、束縛された秩序空間から脱出し移動することを通して、身分、ジェンダー、またセクシュアリティにおいて越境する行為主導者となっていく。彼女の身体表現やセクシュアリティの提示を通して、単に女戦士であるだけではなく、

意識的に他者の視線を捉える見る側に据える権力者と転換した。

総じて、『グリーン』は、胡金銓監督の武俠映画の要素を継承しながらも、空間によって女性の内面的変化を叙述するという手法で、自己意思を持たず抽象化されていたステレオタイプの女性造形を転覆し、これまでの武俠映画には見られない多面的なヒロインを再構築しているのである。また、古典中国を具象

化した江湖の世界に移動する多様な女俠の造形によって、男女および女性同士の視線の権力メカニズムを攪乱し、西洋のまなざしを見返す東洋イメージを提示したといえる。

注

- ¹ 李安（アン・リー）、1954 年台湾屏東生まれ（原籍は中国の江西省）、台湾人映画監督。78 年に台湾国立芸術を卒業後、渡米し映画製作を学ぶ。91 年『推手』で劇場映画デビュー。その後、『ウェディング・バンケット』（1993）、『恋人たちの食卓』（1994）、『いつか晴れた日に』（1996）などの秀作を世に送り出す。『グリーン・デスティニー』（2000）は華語映画としてはじめてアカデミー外国語を受賞、『ブローバック・マウンテン』（2005）でアカデミー監督賞を受賞し、同映画及び『ラスト・コーション』（2007）はヴェネチア国際映画祭で金獅子賞を獲得した。『ライフ・オブ・パイ』（2012）で 2 度目のアカデミー賞監督賞を受賞、世界的名監督としての評価を不動のものにした。
- ² 王度廬（1909-1977）は、鴛鴦胡蝶派の扇情的なメロドラマを最も巧みに取り入れ、武俠小説の中で悲劇的な恋愛を展開して人気を博した。代表作となる連作「鶴鉄五部曲」は 1940 年代を中心に書かれたものである。第四作である『臥虎藏龍』は、満州貴族の令嬢玉嬌龍と砂漠の盗賊羅小虎の身分違いの恋を中心に描かれる作品である。
- ³ 岡崎由美、浦川留、『武俠映画の快楽』、10 頁、三修社、2006 年。
- ⁴ 袁和平、1945 年生まれ。父も有名な武術指導であった。早くからアクション映画で出演し、キャリアを積んで以来カンフー映画やアクション映画の監督あるいは武術指導として第一線で活躍する。
- ⁵ キネマ旬報『作品特集：グリーン・デスティニー』、80-87 頁、2000 年。
- ⁶ 前掲『十年一覚電影夢-李安伝』、173 頁。
- ⁷ James, McRae, CONQUERING THE SELF, Daoism, Confucianism, and the Price of Freedom in *Crouching Tiger; Hidden Dragon*, The University of Kentucky, 2013.
- ⁸ Dille, Whitney Crothers. "The Cinema of Ang Lee: The Other Side of the Screen", Wallflower Columbia University Press, 2003.
- ⁹ 簡政珍, 「臥虎藏龍：悲劇與映象的律動」, 『聯合文學』, 2001 年 4 月号。
- ¹⁰ 沈乃慧, 「李安的中国奇幻想像：解析電影《臥虎藏龍》」, 『長庚人文社会学報』, 197-213 頁, 2013 年。
- ¹¹ 王飛, 「『グリーン・デスティニー』に対する再考-「風景」とその視覚表現からのアプローチ」, 『野草』第 98 号, 2016 年。
- ¹² 陳平原, 『千古文人俠客夢』, 116 頁, 北京大学出版社, 2010 年。
- ¹³ 前掲『武俠映画の快楽』, 52 頁。
- ¹⁴ イギリスの映画理論、文化理論家ローラ・マルヴィ（Laura Mulvey, 1941- ）は現代映画理論の先駆的論文「視覚的快楽と物語映画」（1975）において、映画的視線は男性的なものだという論点を提出し、男性的まなざしは三つの形態を持つと結論づけた。即ち、受動的対象としての女性に向けられるカメラそのものの視線、彼らのまなざしを強力なものにすべて構造化された男優の視線、そして、映画を見る観客の視線である。ローラ・マルヴィ, 「視覚的快楽と物語映画」, 『「新」映

- 画理論集成-歴史/人種/ジェンダー』, 126-141 頁, フィルムアート社, 1992 年。
- ¹⁵ 佐藤忠男、刈間文俊、『上海キネマポート』, 237 頁, 凱風社, 1985 年。
- ¹⁶ 前掲『十年一覚電影夢-李安伝』, 279-281 頁。
- ¹⁷ 映画ジャンルの一つで、主人公その他が“功夫”に秀で、これを駆使した格闘場面を活劇の主体とするアクション映画。功夫は広東省では中国武術の意味、他地域では鍛錬、それによる力量といった意があり、功夫映画といったとき、武術映画全般を意味することもある。山下慧、井上健一、松崎健夫、『現代映画用語事典』, 38 頁, キネマ旬報社, 2012 年。
- ¹⁸ 前掲『十年一覚電影夢-李安伝』, 169 頁。
- ¹⁹ 同上注, 171 頁。
- ²⁰ ミッシェル・ヨーは『プロジェクト S』（スタンリー・トン監督、1993）、チェン・ペイペイは『大酔俠』（胡金銓監督、1966）、『金燕子』（張徹監督、1968）等において主演した。
- ²¹ 焦雄屏, 「電影儒俠-懷念大師胡金銓」, 『胡金銓の芸術世界』, 168 頁, 躍昇文化, 2007 年。
- ²² 映画の主に回想面で、画面外の声に合わせて物語を展開させる技法。前掲『現代映画用語事典』, 105 頁。
- ²³ 「青絲」、少女の黒髪を指す。漢語大詞典第十一卷 544 頁。蘇曼殊《為調筆人画像》詩之二：“淡掃蛾眉朝画師，同心華髻結青絲。”「情絲」、男女間の恋い感情を喩え。清孔尚任《桃花扇選》：“情人寄扇，擦損桃花，到今日情絲割斷，芳草天涯。”漢語大詞典第七卷, 583 頁。
- ²⁴ オットー・フリードリッヒ・ボルノウ、大塚恵一訳『人間と空間』, 85 頁, せりか書房, 1978 年。
- ²⁵ 前掲『千古文人俠客夢』, 136 頁。
- ²⁶ 前掲『人間と空間』, 87 頁。
- ²⁷ ゲーテ著、木村直司訳、『色彩論』, 382 頁, 筑摩書房, 2001 年。
- ²⁸ 王其鈞著、恩田重直監訳『イラストで見る中国の伝統民居』, 106 頁, 東方書店, 2012 年。
- ²⁹ 「江湖夢」とは、庶民の定住社会及び官僚エリート社会に対してアウトサイダーたる一所不住の旅稼業を生業とし、更に社会規範から逸脱したアウトサイダーとしての任俠世界を理想とすることである。前掲『武俠映画の快楽』, 55 頁。
- ³⁰ 満州族独特の軍事・行政組織。八つの集団からなり、異なる軍旗を持っていた。八旗は黄、白、紅、藍の四色があって、それぞれ「正」と縁どりのある「鑲」の二種に分かれていた。つまり、八種の旗をもっていた。村松伸、『北京：三〇〇〇年の悠久都市』, 59 頁, 河出書房出版社, 1999 年。
- ³¹ 倉沢進、李国慶、『北京：皇都の歴史と空間』, 14 頁, 中公新書, 2007 年。
- ³² 清代、爵位は十二等級に分かれていた。王府に含まれるのは、上から親王、郡王、貝勒、貝子、鎮国公、輔国公の階級が住む邸宅である。前掲『北京：三〇〇〇年の悠久都市』, 71 頁。

江湖空間を移動する女侠—『グリーン・デスティニー』におけるヒロインの造形

³³ 前掲『イラストで見る中国の伝統民居』, 41 頁.

³⁴ 前掲『中国武俠小説への道: 漂泊のヒーロー』, 14 頁.

³⁵ 前掲『イラストで見る中国の伝統民居』, 41 頁.

³⁶ 武俠小説における武林は、さまざまな武芸流派から構成された一つの社会である。筆頭は、仏教の少林派と道教の武当派である。

³⁷ 老子によれば、「谷神死せず、是れを玄牝と謂う。玄牝の門、是れを天地の根と謂う。」「玄牝」の牝は牡に対して女性であり、母性であり、従って物を生み出す力である。小川環樹訳、『老子』中公クラシックス, 16 頁, 2005 年.

³⁸ 関西女性史研究会、『ジェンダーからみた中国の家と女』, 1 頁, 東方書店, 2000 年.

³⁹ 前掲『武俠映画の快楽』, 60 頁.

⁴⁰ 前掲『イラストで見る中国の伝統民居』, 43 頁.

⁴¹ 前掲「視覚的快楽と物語映画」.

⁴² 茶屋で二人の男性侠客が玉に向かって言う「淮安を經由してどこにいくのかい?」というセリフにより、茶屋の所在地は江南地域の淮安であることが分かる。

⁴³ 例えば、ショウ・ブラザーズにより作られた胡金銓（キン・フー）監督の『残酷ドラゴン 血斗竜門の宿』（原題：龍門客棧、英題：Dragon Inn、1967 年）、『大酔俠』（原題：大醉俠、英語題：Come Drink with Me、1966 年）、チャン・チェ（張徹）監督の『片腕必殺剣』（1967 年）、ラウ・カーリョン（劉家良）監督の『少林寺三十六房』（1978 年）またはジャッキー・チェン出演の『ドラゴンモンキー 酔拳』（1978 年）など武俠、アクション映画にはよく客棧で戦闘シーンが見られる。

⁴⁴ 呉昊、「試剣江湖：『怒』的武学与美学思考」、『胡金銓の芸術世界』, 132 頁, 躍昇文化, 2007 年.

⁴⁵ 前掲『武俠映画の快楽』, 59 頁.

⁴⁶ 魯大鳴、『京劇入門』, 159 頁, 音楽之友社, 2000 年.

⁴⁷ 前掲『武俠映画の快楽』, 58 頁.

⁴⁸ 魏則能、『中国儒教の貞操観』, 148 頁, 桜美林大学北東アジア総合研究所, 2015 年.

⁴⁹ 前掲『武俠映画の快楽』, 58 頁.

⁵⁰ 前掲『ジェンダーからみた中国の家と女』, 84 頁.

⁵¹ 前掲『十年一覚電影夢—李安伝』, 227 頁.

⁵² 同上注, 217 頁.

⁵³ 北京城での李慕白と碧眼狐の夜の対戦シーンで両者は次のように言葉を交わす。「你冒充道姑潜入武当, 盗走心诀, 毒害我师傅。今天该是你偿还师门血债的时候了。(女道士と見せかけて、武当に潜入し、秘技書を盗み出し、わが師を毒殺した。今日その報いを受けてもらう!)」「你师傅可惜太小看了女人, 即使入了房帷, 也不肯把功夫传给我。叫他死在女人手里一点也不冤(お前の師匠があまりに女を軽視してしまったのだ。私を抱くだけで、弟子扱いしなかった。女の私に殺されて当然だ。))」。これにより、碧眼狐が李慕白の師・江南鶴と肉体関係を持ったにも関わらず武当の弟子にしてはもらえなかったことを恨んで江南鶴を毒殺し、秘技書を盗み出して逃亡したことが分かる。

⁵⁴ イーファー・トゥアン, 小野有五、阿部一訳、『トポフィリアー—人間と環境』, 51 頁, せりか書房, 1992 年.

⁵⁵ 同上注, 51 頁.

⁵⁶ 同上注, 52 頁.

⁵⁷ 戴錦華、『中国映画のジェンダー・ポリティクス: ポスト冷戦時代の文化政治』, 173 頁, 御茶ノ水書房, 2006 年.

(受理 令和 2 年 3 月 19 日)